
III МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА

I панел: ПРЕПОДАВАТЕЛИ И ПОСТДОКТОРАНТИ

11

АКТЬОРЪТ, ДВИЖЕНИЕТО, ПРОСТРАНСТВОТО В КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ТЕАТЪР НА ЛОТАР ШРАЙЕР

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА¹

ACTOR, MOVEMENT, SPACE IN OSKAR SCHLEMMER'S THEATRICAL CONCEPT

VIOLETA DETCHEVA²

Резюме: Концепциите за театър на Баухаус продължават основните идеи на основателите му. Те получават своя форма в

¹ **Виолета Дечева** е професор по театрознание в Нов български университет. Доктор по театрознание (Ph.D.) и доктор на науките (D.Sc.) от БАН (e-mail: violadabbraccio1@gmail.com)

² **Violeta Detcheva** is a Professor of Theory and History of Theatre at the New Bulgarian University. She holds a Ph.D. in art studies and D.Sc. with Doctorate Thesis in art studies from the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences (e-mail: violadabbraccio1@gmail.com)

идеите на Оскар Шлемер за *триадичния балет*, демонстрирани в сценичните експерименти, които той провежда като ръководител на театралния отдел на Баухаус. Интересът на Шлемер към законите на движението в пространството на актьорското тяло го отвеждат до концепцията за т.нар Design in Motion. Отношението цвят-звук-движение на актьора в пространството е определящо за разбирането на цялостното въздействие върху сетивата на зрителя. То определя концепцията за един немиметичен театър, който се вдъхновява от танца и акробатиката. Този театър колкото на идеите толкова и на сетивата има в основата си визията, картината вместо текста на драмата. Той търси цялостно въздействие и метафизичните внушения въз основата на музиката, механиката и математиката. Отказва се от драмата, от линейния наратив и от подражанието. Анализът на театралните идеи в Баухаус чрез концепцията на Оскар Шлемер показва влиянието ѝ върху съвременния танц, върху театъра на Боб Уилсън и пърформанса.

Ключови думи: тотален театър, триадичен балет, Design in Motion, немиметичен театър, танц.

Abstract: The Theatre Concept of Bauhaus continued the main ideas of its founders. It found its shape in Oskar Schlemmer's ideas of *triadic ballet*, demonstrated in various theatrical experiments, which he directed as a leader of the theatre section of Bauhaus. His interest in the canons of movement led him to the concept of Design-in-Motion. The correlation, the color-sound movement of the actor in space is crucial to the comprehension of the overall impact on the senses of the spectator. It determines the concept of anti-mimetic theatre, which is inspired by dance and acrobatics. This theatre of the senses and ideas is based on the picture rather than the drama. It seeks for a holistic impact and metaphysical suggestions on the base of music, mechanics and mathematics. It renounces the drama, its linear narrative and the imitation. The analysis of the Bauhaus Theatre through the concepts of Oskar

Schlemmer, shows their impact on contemporary dance, on Bob Wilson's theatre and performance.

Keywords: Total Theatre, Triadic Ballet, Design in Motion, anti-mimetic Theatre, Dance.

Влиянието на идеите за театър на Баухаус върху театъра през ХХ век е несъизмеримо с влиянието, което прочутото училище, основано от Гропиус през 1919 във Ваймар, оказва върху архитектурата, дизайна или приложните изкуства. Но е също много изследвано. Без да говорим за открития можем да твърдим, че да се говори за оригинални идеи на Баухаус или за една цялостна концепция за театър в Баухаус е неоснователно. Основателно е обаче да говорим за концепции, които в Баухаус намират среда за своето развитие и които благодарение на Баухаус оказват влияние върху съвременния танц, изкуство, музика и театър.

Тук ще става дума за концепцията на Оскар Шлемер за *триадичния балет*. Тя не е единствената концепция за театър в Баухаус, но е най-влиятелната. Другите са Валтер Гропиус за тоталния театър, както и на Василий Кандински и Ласло Мохоли-Над³. Идеите на Оскар Шлемер се различават съществено от тези на останалите. Той се противопоставя особено остро на политическите импликации в проекта на Гропиус, който той създава специално за експерименталния театър на Ервин Пискатор. Шлемер изобщо смята, особено след преместването от Ваймар в Десау, където училището е принудено да отиде през 1925, че има отклонение от първоначалните идеи на Баухаус. Той твърди, че Гропиус откровено обслужва политическия проект на Пискатор и като цяло в идеите си училището следва агитационния театър и изкуство на руския авангард.

³ Преводът на името Laszlo Moholy Nagy би трябвало да следва фонетичния принцип за превод на собствени имена в българската книжовна традиция, тоест да се изписва, както се произнася на унгарски. Затова приемам изписването му като Над, макар поради дългогодишното му произнасяне на английски – особено след дейността на Мохоли в Чикаго и при рецепцията на дейността на School of Design, един от чиито директори е той, – да се е наложило произнасянето му по-скоро като Мохоли-Надж.

Факт е, че в Десау, където училището след Гропиус се ръководи от Ханес Майер (1928 – 1930) цялостната работа на Баухаус получава по-силен ляв политически отпечатък. Идеите на Валтер Гропиус от 1919 до 1925, с които той настоява за политически неангажирано изкуство, и заради които част от студентите (участвали в протестите на комунистическата партия през 1923 във Ваймар) са изключени без право да се дипломират през 1924, получават нова посока. Йоханес Итън – друга легендарна фигура на Баухаус от Ваймарския период, който ръководи обучението по цвят, движение и форма, и който също настоява за чисто, абстрактно изкуство, напуска Баухаус. Оскар Шлемер остава в Десау доста самотен в увлеченията си по чистата форма. Той е ръководител на театралния отдел и продължава работата, която вече е започнал във Ваймар. Но училището се е променило. Успехът, който има неговият *триадичен балет* на изложението на Баухаус пред публичността през 1923 във Ваймар, му осигурява влияние и възможност да продължи работата си в тази посока. Още повече че разполага с далеч по-добри технически възможности, отколкото във Ваймар. Въпреки това той се чувства относително сам в Баухаус през този период (1923 – 1929), а от 1933 до края на живота си е принуден да работи в пълна изолация и самота. След идването на власт на националсоциалистите през 1933 и обявяването за упадъчно изкуство на неговите идеи, работата и картини от нацистката идеология, Шлемер изпада в немилост. Продължава да развива идеите си за отношението между тялото и пространството, настоявайки за чисто, абстрактно изкуство, което да преобрази живота.

Пространството и тялото

Основната идея на Баухаус – човекът като център на пространството – е водеща и в представите на Шлемер за театъра. Какво означава това? От една страна, отместване на вниманието на театралите от пиесата и респективно от идеите в нея. Означава също отхвърляне на просвещенското разбиране за театъра като институт, възпитаващ в идеи. Но от друга страна означава утвърждаването на разбирането за изкуството като живот. Означава, че

в Баухаус развитие получават идеите за *преобразяване и естетизация на живота*, които са получили вече своите първи опити за реализация в т.нар. художествени колонии преди Първата световна война – като тази в Дармщат или Монте Верита например. Не само архитектурата може да променя жизненото пространство, но и театърът. Особено ако самият театър се разбира като архитектура в движение. Театърът се превръща във фигура, в метафора в работата на Баухаус. Идеите на училището в цялата им противоречивост не може да бъдат напълно разбрани без театъра като метафора на новото изкуство. Смята се, че животът в новия век се проявява като непрестанно преображение, като лека игра, като игра на форми и материи. През 1923 за ръководител на театралната секция Валтер Гропиус предлага Оскар Шлемер, който вече преподава в училището.

Актьорът и движението в пространството

Оскар Шлемер поема сцената в Баухаус през 1923. Той е поканен от Гропиус във Ваймар още през 1919, но пристига през 1921 и води стенопис, а също е част от екипа за обучението по форма. Едва след като Лотар Шрайер през 1923 напуска Ваймар, той поема отдела по театър. Във Ваймар и после в Десау той всъщност не създава нови концепции, а доразвива и реализира вече концепциания от него още в Щутгарт *триадичен балет*.

Името на театралната форма „триадичен“ идва от триадата *танц-костюм-музика*, която (макар да не е единствената триада, която има предвид Шлемер) може да се приеме за определяща идеите му. Названието *балет* съвсем не трябва според него да се разбира буквално като вид танц, а като изразяващо появата на театъра, като духовно движение на душата, основаващо се на култа и празника [Schlemmer 1923, p. 149] В Десау Оскар Шлемер за разлика от Ваймар разполага вече с една технически много добре обзаведена сцена, което му позволява практически да работи върху реализирането на идеите си за отношението *човек-пространство*. Театралното представление по думите на Манфред Браунек за пръв път става пространствен проблем [Braunec 1990, с. 245] Това оз-

начава, че представлението се мисли по подобие на сградата. Тоест като вид архитектурна организация на пространството в движение. Всички негови елементи, както в създаването на сградата, са подчинени на функцията ѝ. Това вече е съвсем нов възглед за ХХ в.

Шлемер излага идеите си в най-пълна форма в статията „Човек и художествена фигура”. Тя е публикувана в 4 книжка от поредицата с книги на Баухаус „Сцената в Баухаус” [Die Bühne im Bauhaus 1925, pp. 7-24]. В нея развива идеите, които го занимават до края на живота му. Основна сред тях е идеята за отношението между живата фигура на актьора и художественото (изкуствено създадено) пространство. Интересува го начина на превръщането ѝ от органична, природна фигура в изкуствена, тоест художествена фигура

Защо още се нарича триадичен? Триадичен е балетът и защото триадата *звук-движение-цвет* е основа на театралните експерименти за Шлемер. Фигурата и движението в пространството се преобразуват в звук, светлина и цвет, за да постигнат сетивно въздействие. Това е вид театрална математика, както я нарича Браунек [Brauneck 1990, с. 250], чиято цел е да постигне тотално въздействие върху сетивата на зрителя. За разлика от живия актьор пише Шлемер „изкуствената фигура позволява всякакво движение, всякакво положение, по всякакво време” [Schlemmer 1923, p. 8]

По този начин Шлемер иска да реши основното предизвикателство на сцената, което той вижда в изправянето на активния актьор срещу пасивния зрител. Стреми се към организация на пространството чрез преобразуването му в звук и цвет.

Представлението, което той показва през 1923 в театъра във Ваймар и се смята, че е театрална емблема на Баухаус, е в три цвята – жълто (цвета на играта), розово (на чувствата) и черно (на мистерията). В своята концепция за театър Шлемер, както повечето автори на Баухаус, се връща към предмодерните форми на театър – играта, празника, култа, цирка. Изкуствената, или художествената фигура в неговата концепция може да се види като продължение на идеите за театъра и марионетката на Хайнрих фон Клайст, както и на Адолф Апия за скулптурата и античната фигура като парадигма за модерния актьор. Затова за него централен елемент за новия

театър в триадата *танц-костюм-музика* е именно театралният костюм.

В *триадичния балет* театърът празнува *преобразуването* на тялото изразявайки го чрез формата на костюма. Именно сценичният костюм става символ на новата театрална форма. Самият Шлемер е третият от тримата танцьори в трите части на създадения от него спектакъл. Фигурите на сцената представляват доста тежки пластически конструкции, възплъщаващи идеите му за гротесков танц в развитие. От актьора-танцьор се очаква вместо пре-въ-плъщение в образ, въ-плъщение на емоция или идея чрез форма и движение.

Представлението се играе в доста градове на Германия и Швейцария след първото му показване пред публиката във Ваймар през 1923. През 1926 за *Празниците* в Донаушинген Хиндемит пише музиката към него за механичен орган. Творбата на Шлемер „Триадичен балет“ се запазва и играе до 1932. Първите реконструкции са направени през 1970, а последните през 2019 в Дармщат по повод честванията на 100 години Баухаус.

Ако човешката фигура в Баухаус е изучавана чрез точките на движение на човешкото тяло от Паул Клее, чрез ритъм и цвят от Йоханес Итън, то при Оскар Шлемер тя е представена чрез изучаване на пропорциите ѝ в пространството.

Отзвукът от неговите идеи за художествената фигура и въздействието ѝ върху сетивата на зрителя чрез работа с пропорциите ѝ в пространството може да се види най-вече в театъра на Боб Уилсън.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ARTES, Círculo de Bellas, hrsg. 2010. *László Moholy-Nagy Kunst des Lichts*. München: Hirmer Verlag. ISBN 978-3-7774-2711-9.
- BRAUNECK, Manfred, 2009. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl. ISBN 978-349-955-679-1.
- Die Bühne im Bauhaus*, 1925 [online]. München: Langen [viewed 30 July 2021]. Available on: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0001
- GROPIUS, Walter and WENSINGER, Arthur, ed., 1961. *The Theatre of Bauhaus*. Meddletown Connecticut: Wesleyan Universty Press. ISBN 0-8195-6020-0.
- GROPIUS, Walter, 1967. *Apollo in der Demokratie*. Mainz, Berlin: Kupferberg.
- SCHLEMMER, Oskar, 2012. Die Bauhausbühne. In: *Texte zur Theorie des Theaters*. hrsg. und kommentiert von Klaus LAZAROWICZ und Christopher BALME. Stuttgart: Reclam, pp. 442-447. ISBN 978-3-15-008736-7.
- SCHLEMMER, Oskar, 1923. Ballett. In: *Staatliches Bauhaus, Weimar 1919 – 1923*. München: Bauhausverlag.
- Staatliches Bauhaus, Weimar 1919 – 1923*, 1923. München: Bauhausverlag.